

Ростислав Семків

## **САРКАЗМ ЯК ПРИНЦИП РОЗГОРТАННЯ СЮЖЕТУ ТА ПОБУДОВИ ОБРАЗУ В АНТИУТОПІЯХ**

**(на прикладі романів «Ми»**

**Є. Замятіна та «1984» Дж. Оруела)**

Наявність у творі більш чи менш яскраво вираженої авторської іронії не завжди вказує на його сатиричну спрямованість (наприклад, вона не виявляється у творах з романтичною іронією). Проте якщо ми, з огляду на контекст, можемо кваліфікувати іронічні висловлювання автора як сарказм (тобто найбільш напружене, вкрай гостре емоційне інакомовлення), то можемо бути певні, що метою його використання є саме сатиричне «знищення» зображуваного об'єкта. І навпаки: можемо твердити, що антиутопії, які загалом спрямовані на *однозначне* «...заперечення викривленого, убогого, спрощеного розуміння... ідеалу» [1, 48], використовують сарказм як засадничий принцип розвитку сюжету та створення образів (як топосів, так і персонажів). Виявляючи прямий взаємозв'язок між сарказмом та сатирою, можемо, з одного боку, припускати полемічну настанову автора вже навіть у тих творах, де зустрічаються лише окремі саркастичні репліки персонажів чи оповідача, а з другого – засвідчити виняткову дуальність (*саркастичну прірву*) між гаданим та фактичним розвитком сюжету або між різними, інколи полярно віддаленими, іпостасями одного й того ж персонажа.

Механізм взаємодії авторської настанови та трансляції її текстом реципієнтові складається з кількох стадій: першою ланкою є автор, котрий ставиться до певної (гіпотетичної) політичної системи вкрай негативно, проте на рівні тексту розгортає перед нами не пряме звинувачення-інвективу, а обернене (тобто власне іронічне) висловлювання. Різка негація зображуваного перетворює іронію на сарказм, який жорстко поляризує всю структуру даного тексту. Читач здійснює зворотну операцію: спостерігаючи катастрофічні виверти сюжету чи абсолютні су-



перечності, які розривають (іноді, як-от в антиутопії Р. Шеклі «Злочинна цивілізація», буквально) цілісність персонажів та інших образів антиутопій, ми поступово дешифруємо первинну авторську настанову і розуміємо всю глибину його сарказму, яка не може бути передана поодинокими висловлюваннями.

На сюжетному рівні простого *героїчного* твору пряме зіткнення героя і системи, проти якої він виступає, може бути реалізоване лише у двох варіантах розвитку подій: або перемагає герой, або «влада». Перше, коли не брати до уваги практики «мажорного» соцреалістичного писання та зразків новітньої «масової» літератури, трапляється не так вже й часто: *однозначна* перемога героя позбавила б твір певного ефекту.

Шаблонні твори соцреалізму, так звані *колгоспні* та *виробничі* романи (пор. «Цемент» Ф. Гладкова, «Танкер “Дербент”» Ю. Кримова і т. д.) колізію протистояння однозначно вирішують на користь героя – переможця обставин чи злої змови, під владою яких він опиняється. Одну з найбільш яскравих картин такого протистояння і перемоги героя знаходимо у творі М. Стельмаха «Марко Безсмертний»: герой, виявляючи нелюдську мужність у ситуації битви, перемагає саму смерть, яка не витримує суто риторичного зіткнення з героєм [2, IV, 12–13]. Марко перемагає її словом, примушує відступити йому життя (пор. з антитетичною ситуацією Лицаря в Бергмановому фільмі «Сьома печать»). Вірячи у своє «безсмертя», а радше у всесильність людини, герой Стельмаха самим бажанням жити завершує свою боротьбу повною перемогою.

Аналогічний розвиток сюжету знаходимо в сучасних романах «масового» штибу – добрий герой у фіналі завжди перемагає сили зла (чи навіть «імперію зла») і відновлює *правильний* світопорядок, незрідка при цьому зазнаючи страждань. Але хай там як, перемога героя у всіх цих текстах є абсолютною і, ясна річ, неіронічною.

Інший варіант розвитку сюжету – це *моральна* перемога, демонстрація духовної вищості героя. Приклад такого фіналу бачимо, скажімо, в «Саді Гетсиманському» І. Багряного: на відміну від героїв його «Тигроловів», котрі після численних пригод щасливо рятуються втечею з радянської держави, в романі «Сад Гетсиманський» головних дійових осіб – чотирьох братів Чумаків – засуджено до ув'язнення в таборах, проте патетичний фінал звучить радше як ода переможцям:

Але всі дороги сходимі й всі могили зчислимі, і кожна ніч – навіть полярна ніч! – кінчається ранком... І вони йдуть... Зціпивши зуби, вони йтимуть через ніч злоби й зненависти, не здаючись доти, доки їм не перейдуть [3, 528].



Для романів-антиутопій, як-от «Ми» Є. Замятіна чи «1984» Дж. Оруела, характерною є, навпаки, повна невдача героя – чергування надії на перемогу та її крах. В обох книгах герой намагається виступити проти «ідеальної» держави і, виступаючи, зазнає повної поразки. Специфіка похмурої іронії цих романів полягає в демонстрації автором своєрідного звуження мислення героя: він повністю приймає правила гри, запропоновані системою, відмовляється від самої можливості сумніву і завершує свій шлях «щасливим», переконаним у правоті вироку, що над ним здійснюється. Протагоніст перестає сумніватися і починає мислити одновимірно, неіронічно. Автор, навпаки, зводячи колишній сумнів протагоніста до абсурду його впокорення, іронізує, *іронічно вказує*, що мислити в такий спосіб – жахливо. Автор через фінальну антигуманну сповідь героя «1984» насправді проповідує нам високий гуманізм. У такому ракурсі *іронізування* не матиме комічного ефекту, лише ефект *риторичний*, а окрім того, не виявлятиметься у творі напрямки (в іронізуванні персонажа), а буде присутнє в контексті розуміння даного тексту читачем:

The waiters were turning back to their work. One of them approached with the gin bottle. Winston, sitting in a blissful dream, paid no attention as his glass was filled up. He was not running or cheering any longer. He was back in the Ministry of Love, with everything forgiven, his soul white as snow. He was in the public dock, confessing everything, implicating everybody. He was walking down the white-tiled corridor, with the feeling of walking in sunlight, and an armed guard at his back. The long-hoped-for bullet was entering his brain.

He gazed up at the enormous face. Forty years it had taken him to learn what kind of smile was hidden beneath the dark mustache. O cruel, needless misunderstanding! O stubborn, self-willed exile from the loving breast! Two gin-scented tears trickled down the sides of his nose. But it was all right, everything was all right, the struggle was finished. He had won the victory over himself. He loved Big Brother [4, 245].

Щоб зрозуміти, наскільки іронічним (більш того – саркастичним) є даний уривок, варто порівняти його з відповідним фіналом «Саду Гетсиманського»:

Тепер він ішов на Голгофу... він вже не бачив, що там в тій яскравій залі було, бо йому гойднувся весь світ:

Перед ним стояли три його рідних брати!!!

Три його рідних брати...

Ноги підкосились, і тіло похилилося, як підрізаний колос... Микола дебелою рукою підхопив Андрія й притис його до своїх



розхристаних грудей – і Андрій нестримно заривався в тих грудях...

– Ну от... – посміхнувся Микола й поляпував пестливо по спині. – Ну от...

Михайло засміявся, а Серьога закінчив:

– От тепер ми всі вкупі.

І з викликом глянув туди, де рясніли й блищали ордени за столами, застеленими червоним сукном, – гордий, і мовчазний, і безстрашний Серьога, орденоносний пілот.

Їх всіх прирекли до розстрілу. Закритий Ревтрибунал судив їх. Але не на підставі зізнань, лише на підставі «свідчень» сексотів і провокаторів та на підставі прокурорського пафосу... А головне – на підставі того, чого судді не знали, лише вгадували та тямали, на що ці люди здібні [3, 527].

Ситуативно і навіть структурно обидві цитати подібні, проте в другій автор прямо засуджує спробу зламати людину і демонструє велич людської незламності, тоді як Оруел іронізує, змальовуючи картину позірнього навернення персонажа, під «наверненням» маючи на увазі саме ламання.

Сарказм Оруела залишає фінал тексту «підвішеним», не до кінця зрозумілим. У Багряного спостерігаємо навіть якусь подоби «щасливого завершення»: адже братів не розстрілюють – а із заслання (як знаємо після «Тигроловів») можна втекти. Тим часом сюжет Оруела завершується подієвою непевністю – ми не знаємо, чи розстріляли Вінстона, чи він собі лише уявляє це. Автор неначе *відкидає* фабулу геть, натякаючи нам, що головна подія *вже відбулася* на символічному рівні: Вінстона зламано, хоча ми чекали від нього іншого – а отже, людина не здатна побороти біль, страх та самий авторитет влади, що і є причиною суму та сарказму Оруела. «Ми» закінчується не меншим крахом мрій персонажів віднайти право на свободу та власну гідність.

Таку ж непримиренну суперечність спостерігаємо й на рівні побудови образу персонажа. Тіло патетичного героя характеризується гомогенністю та абсолютністю характеристик. Це, без перебільшення, тіло античного героя-напівбога, зображуване відповідно до домінуючого коду даного тексту: міфологічного, фольклорного чи реалістичного. Проте в антиутопіях персонаж починає виступати одночасно у своїй *героїчній* і *негероїчній*, «прозаїчній» сутності. Його тіло (а інколи й дух) не витримує боротьби з владою – він втрачає ореол міфічної невразливості, всепереможності. Іронічне руйнування гомогенності тіла героя починається з іронічного сумніву щодо його здатності опиратися маєстатичності влади:



He had stopped because he was frightened. A bowed, gray-colored, skeletonlike thing was coming toward him. Its actual appearance was frightening, and not merely the fact that he knew it to be himself ...The creature's face seems to be protruded, because of its bent carriage. A forlorn jailbird's face with a nobby forehead running back into a bald scalp, a crooked nose and battered-looking cheekbones above which the eyes were fierce and watchful [4, 223].

Іронічне розуміння відносності *героїзму* персонажа ще більше посилюється, коли нам демонструють, з якою легкістю можна маніпулювати його тілом – скажімо, повернути його до попереднього «сильного» стану:

They even gave him warm water to wash with. They had given him new underclothes and a clean suit of overalls. They had dressed his varicose ulcer with soothing ointment. They had pulled out the remnants of his teeth and given him a new set of dentures...  
...it was not an illusion that his muscles were growing rounder and his skin tauter [4, 226–227].

З іншого боку, така *подвійність* тіла є перифразом подвійності світовідчуття персонажа – він позначений сумнівом в уніфікованій одностайній системі утопічного світу, саме своєю іронічно забарвленою подвійністю випадаючи з нього:

Я стал стеклянный. Я увидел – в себе, внутри. Было два меня. Один я – прежний, Д-503, номер Д-503, а другой... Раньше он только чуть высовывал свои лохматые лапы из скорлупы, а теперь вылезал весь...  
И в первый раз в жизни... с изумлением вижу себя, как кого-то «его». Вот я-он: черные, прочерченные по-прямой брови; и между ними – как шрам – вертикальная морщина (не знаю, была ли она раньше). Стальные, серые глаза, обведённые тенью бессонной ночи; и за этой сталью... оказывается, я никогда не знал, что там [5, 45–46].

Антитетичність портрета персонажа окреслена графічно і кольористично: прямі (рішучі) брови та сталевий (суворий) колір очей поєднано з вертикальною (перпендикулярною) зморшкою сумніву та «тінню» – не-сталевим, сірим кольором кіл втоми. Таким чином, образ тіла персонажа антиутопій роздвоюється і внаслідок глибинної іронічної (саркастичної) інтенції автора втрачає гомогенність. Паралельно тривають процеси тілесного «розпаду» супровідних персонажів: особливо це помітно на прикладах жіночих образів. Як правило, в тексті присутні дві жінки, одна з яких свідомісно і тілесно репрезентує цінності владної системи (пор. бездумну лояльність до партії та асексуальність Катрін з «1984», оптимізм та мажорність О-90 з «Ми»),



а друга – виступає «спокусницею», джерелом сумніву, «символом не звияги, а поразки» [6, 392]. Джулія з «1984» та I-330 з «Ми» надихають героя на шлях непокори, а зрада їх героєм позначає його капітуляцію: розкіш і свобода статевого зв'язку обертаються болем і примусовістю тортури – влада позбавляє героя найбільш цінного з атрибутів його приватності.

Сумнів персонажа репрезентує його фрейдистське Ід, котре намагається розірвати абсолютну оптимальність владного Супер-Его. Таким чином, епіцентр зла більше не локалізується в зовнішньому антигерої чи владній системі, а всередині самого персонажа, внаслідок чого останній втрачає гомогенність, а отже, і *героїчність*. Тому в текстах, котрі, як антиутопії, ґрунтуються на саркастичній установці автора, персонаж у фіналі не може іронізувати над системою, оскільки перестає бути для нас джерелом цілісної риторики. Таким джерелом залишається тільки автор, котрий покладається на нашу недовіру до проголошуваних персонажами сентенцій:

It was O'Brien who was directing everything... He was the tormentor, he was the protector, he was the inquisitor, he was the friend [4, 201].

Образ «колективного тіла» влади в антиутопіях виступає могутнім і гомогенним – всі його характеристики підкреслено *імперські* – і всуціль, і в образах окремих представників влада видається нам непереможною:

Something crashed on the bed behind Winston's back. The head of a ladder had been thrust through the window and had burst in the frame. Someone was climbing through the window. There was a stampede of boots up the stairs. The room was full of solid men in black uniforms, with iron-shod boots on their feet and truncheons in their hands.

...A man with a smooth prizefighter's jowl in which the mouth was only a slit paused opposite him, balancing his thuncheon meditatively between thumb and forefinger [4, 183].

Могутність образу людини влади переростає власне тілесний вимір, набуває метафізичних трансцендентних ознак:

You are thinking that I talk of power, and yet I am not even able to prevent the decay of my own body. Can you not understand Whinston, that the individual is only a cell? The weariness of the cell is the vigor of the organism... every human being is doomed to die, which is the greatest of all failures. But if he can make complete, utter submission, if he can escape from his identity, if he can merge himself in the Party so that he is the Party, then he is all-powerful and immortal [4, 217–218].



З другого боку, протагоніст може бути втягнутий в колективне *ми*, поєднуватися з образами влади, проти яких потім виступатиме:

...Музыкальный Завод всеми своими трубами пел Марш Единого Государства. Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт шли нумера – сотни, тысячи нумеров, в голубоватых юнифах, с золотыми бляхами на груди – государственный номер каждого и каждой [5, 11].

У цьому випадку з'являється і короткий час функціонує юнгівська *колективна свідомість*, яка в антиутопіях не є ані метою, ані передумовою побудови найдосконалішого та найсправедливішого ладу, до якого слід прагнути, а, навпаки, спричинює постановлення тоталітарного пекла, спробувати знайти вихід з якого покликано героя.

Подібно до образів персонажів структуруються й топоси. Відомі утопії – «Держава» Платона, «Утопія» Т. Мора, «Місто Сонця» Т. Кампанелли тощо, аж до ідеальної топоніміки Х.-Л. Борхеса – розгортають перед нами гомогенні зображення ідеальної системи влади поряд з її упорядкованими топографічними обрисами. Топос, що його можна назвати «імперським», репродукується також в численних *героїчних* текстах, що обслуговували ту чи ту ідеологію (пор. образ Москви-столиці в радянській літературі). Це візія абсолютного міста – найпишнішого, величнього, могутнього центру світу і світової цивілізації. Зрозуміло, що в іронічному тексті такий образ трактується як частина ідеології, котра підлягає деструкції. Зміщення найперше впаде у вічі, коли порівнюватимемо відповідні уривки утопій та антиутопій:

Здание, громадное, громадное здание, каких теперь по несколько в самых больших столицах, – или нет, теперь ни одного такого! ...Нет... это лишь оболочка здания, это его наружные стены; а там, внутри, уж настоящий дом, громаднейший дом: он покрыт этим чугунно-хрустальным зданием, как футляром; оно образует вокруг него широкие галереи по всем этажам. Какая лёгкая архитектура этого внутреннего дома, какие маленькие простенки между окнами, а окна огромные, широкие, во всю высоту этажей! ...Но как же всё это богато! Везде алюминий и алюминий, и все промежутки окон одеты огромными зеркалами [7, 402–403].

Блаженно-синее небо, крошечные детские солнца в каждой из блях, не омраченные безумием мыслей лица... Лучи – понимаете: все из какой-то единой, лучистой, улыбающейся материи. А медные такты: «Тра-та-та-там. Тра-та-та-там», эти сверкающие на



солнце медные ступени, и с каждой ступенью – вы поднимаетесь всё выше, в головокружительную синеву...

И вот, так же, как это было утром, на элинге, я опять увидел, будто только вот сейчас первый раз в жизни, увидел всё: непреложные прямые улицы, брызжущее лучами стекло мостовых, божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратную гармонию серо-голубых шеренг [5, 11].

Ні настроєм, ні «геометрією зображення» цитовані уривки не відрізняються. Проте в другому випадку ми *оцінюємо* сам топос по-іншому. «Підозра» (термін В. Буса [8]) в іронічній настанові автора «Ми» виникає ще на перших сторінках, оскільки його риторика починає суперечити нашим переконанням щодо універсальності певних цінностей:

Тысячу лет тому ваши героические предки покорили власти Единого Государства весь земной шар. Вам предстоит ещё более славный подвиг: стеклянным, электрическим, огнедышащим ИНТЕГРАЛОМ проинтегрировать бесконечное уравнение Вселенной. Вам предстоит благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах – быть может, ещё в диком состоянии свободы [5, 8].

У наведеному попередньо «топографічному» уривку Замятіна також є «іронічний ключ»: *«не омраченные безумием мысли лица»*. Читач, тепер переконаний у глибинному іронізуванні автора, вже не сприйматиме зображену територію патетично, а навпаки – оцінюватиме її вкрай негативно, саркастично. Траянів Рим перетворюється на Рим Калігули і Нерона.

Образи «імперії» набувають ознак *специфічної* тілесності – перед нами єдиний організм, власне, односпрямована *система*, що якраз унаочнює поняття *влади*:

Нынче утром я был на элинге, где строится И н т е г р а л, и вдруг увидел станки: с закрытыми глазами, самозабвенно кружились шары регуляторов; мотыли, сверкая, сгибались вправо и влево; гордо покачивал плечами балансир; в такт неслышной музыке приседало долото долбежного станка. Я вдруг увидел всю красоту этого грандиозного машинного балета, залитого легким голубым солнцем.

И дальше сам с собою: почему красиво? Почему танец красив? Ответ: потому что это н е с в о б о д н о е движение, потому что весь глубокий смысл танца именно в абсолютной эстетической подчиненности, идеальной несвободе [5, 10].

З другого боку, якби не останній абзац, зображення нагадувало б пересічний, *патетичний* за своєю модальністю уривок із соцреалістичного виробничого роману (пор. роботу механізмів



корабля в романі Ю.Кримова «Танкер “Дербент”»). Зміна модальності впливає на наше ставлення до прочитаного, проте структурно саме зображення ще не змінюється.

Інше бачимо в романі «1984». Іронія приховується тут в самому структуруванні зображення: суперечність виникає «зсередини» того, що бачимо, а не тому, що нас додатковими натяками наводить на це автор:

The Ministry of Love was the really frightening one. There were no windows in it at all. Winston had never been inside the Ministry of Love, nor within half a kilometer of it. It was a place impossible to enter except on official business, and then only by penetrating through a maze of barbed-wire entanglements, steel doors, and the hidden machine-gun nests. Even the streets leading up to its outer barriers were roamed by gorilla-faced guards in black uniforms, armed with jointed truncheons [4, 8].

«Іронічна підозра» виникає в нас при зіставленні назви будівлі та її опису. Ми вже не сприймаємо зображений топос нейтрально – іронія проникає в саму структуру його побудови, а що опозиція образів на кшталт «міністерство любові» та «горили в чорних уніформах» є непримиренною, іронія миттєво набуває свого найвищого, найбільш напруженого вияву.

Отже, структурування тексту на всіх його рівнях (особливо помітне на рівні побудови сюжету та образів персонажів і топосів) може служити нам для дешифрування первинної іронічної настанови автора. Більше того, в антиутопіях, де таке структурування характеризується винятковою полярністю, ми розуміємо, що на обличчі автора не іронічний усміх, а болюча гримаса сарказму.

1. *Шлахова К.* Англійська художня антиутопія у світовому контексті // Література Англії ХХ століття. – К.: Либідь, 1993. – С. 46–71.
2. *Стельмах М.* Твори: В 5 т. – К.: Держлітвидав УРСР, 1962.
3. *Багрянний І.* Сад Гетсиманський: Роман. – К.: Дніпро, 1992.
4. *Orwell G.* 1984. – N.Y.: Penguin Group, 1983.
5. *Заятин Е.* Мы. – М.: Худ. лит-ра, 1983.
6. *Кемпбелл Дж.* Герой із тисячею облич. – К.: Альтернативи, 1999.
7. *Чернышевский Н.* Что делать? – М.: Худ. лит-ра, 1966.
8. *Booth W.* A Rethoric of Irony. – Chicago: University of Chicago Press, 1974.